

A pintura que falta

Isabel Sabino

que o invisível, quando se sensualiza, abre à linguagem caminhos que o narrativo obliterou com a tampa do piano, os muros baixos do real, as ténues paredes da vida que, chegando a esse ponto, o por escrever tem uma visibilidade sem fim que, por isso, a nova linguagem é fácil, e se reproduz por si mesma, contendo em si o próprio princípio de existir

Maria Gabriela Llansol, *O jogo da liberdade da alma*¹

Numa hipótese bastante anterior a este texto, ser-me-ia possível ver o mundo como pintura, o que requeria um mero ato de prestidigitação mais ou menos efémera permitido pela própria configuração do sistema que soma o dispositivo perceptivo à cultura visual. Desse modo, poder-se-ia dispensar a objetualidade do pictórico, típica ou não, específica, transversal ou expandida.

Contudo, faz talvez parte da natureza humana precisar de coisas em que se materialize, fixe, reveja e mude a expressão volátil das ideias, tanto para o próprio, como para o seu ser comunitário. Essa será, porventura, a razão da linguagem, tal como de muita pintura com existência material, seja esta qual for.

Quando, para essa materialização, a tinta é precisa, que pintura faz então falta, hoje?

1

Pintura sem “pintura”

Há quase 15 anos, um quadro ambicioso de referências clássicas, modernas e contemporâneas ajudou-me a fundamentar um texto² centrado na ontologia de pintura.

Atravessei em síntese a definição de pintura numa sucessão de contextos, desde a função mimética, de representação e fundação da própria disciplina, através de inúmeros autores da teoria mais tradicional, incluindo da tratadística clássica, bem como alguns sintomas críticos logo aí; revi as rupturas das vanguardas legíveis em Malevitch e Tarabukin, os aprofundamentos centrados na essencialidade do espaço pictórico e as negações de Ad Reinhardt, bem como a tendência para substituição e desmaterialização dos objetos pictóricos em Duchamp e na arte conceptual. E, finalmente, o tema da crise da arte contemporânea (centrado em autores de língua francesa) e da pintura foi cruzado com a constatação da abertura desta e da sua reconfiguração sob a designação comum mais recente de pintura expandida, sob o índice do esbatimento dos seus limites definidores. Concluí então essa passagem com a hipótese radical de existência puramente imaterial da pintura numa espécie de configuração do olhar, a qual nos concederia o condão de ver pintura em qualquer coisa visível, e devolvia essa hipótese à declaração do pensamento e contemplação ativa preconizada por Francisco de Holanda em meados do século XVI³.

Tal hipótese, encarei-a como coerente com uma possível rarefação “ecológica”, a partir daí, da minha produção artística, sob a hipótese de que fazer mais objetos num mundo já demasiado cheio e sustentar um estúdio seria chatice atávica, despesa desnecessária e aposta errada sobre o que se deve deixar aos filhos. Isso justificar-se-ia, também, pela lógica pragmática subjacente à ideia que, não afirmada por pudor mas presente em muitas cabeças, acredita que, objetivamente, a pintura não faz falta em situações elementares do mundo.

De facto, é certamente pouco provável que uma pintura resolva concretamente a cura do cancro, encha de água um copo vazio num país africano, possa drenar uma inundação noutro lugar, fazer fluir o trânsito à hora de ponta numa cidade grande ou resguardar do frio quem vive na rua.

Sob esse ponto de vista, a pintura não faz falta.

Aliás, nenhuma outra forma de arte é capaz de fazer diretamente nada disso. Mas, na verdade, nem o futebol, paixão de multidões, está longe de conseguir soluções para grandes problemas prioritários do mundo, só que envolve massas populacionais expressivas em número e pressão social em conformidade, critérios decisivos em democracia, o que, de resto, o ênfase nas políticas do entretenimento tão bem demonstra.

Houve portanto esse texto sobre uma pintura depois da pintura que poderia ser entendida como uma pintura sem limites, um pouco *anything goes* ou, mais radicalmente, definir-se como uma pintura sem corpo.

Contudo, logo após a publicação desse meu texto, diversas inquietações foram ganhando forma.

Por um lado, a hipótese era racionalmente admissível, coerente e potencialmente verdadeira. Em certas condições, não necessariamente previsíveis, essa pintura imaterial acontecia. Mas, por outro, não era certa. Podia não ocorrer.

Não se predeterminava com rigor, não dependia de ordens ou decisões. Embora fosse possibilitada pela tal configuração do olhar — e não duvido que este, em grande parte consequência de uma convivência acima da média com a cultura visual e pictórica em especial e, talvez por isso, viciado — ela acabava por depender de uma predisposição não ditada pela razão consciente: essa percepção da realidade como pintura, quando operacional, era de uma ordem próxima das emoções, escorregadia e, como tal, sucedendo involuntariamente em ocasiões privilegiadas.

Por outro lado, quando essa magia transformadora e efêmera acontecia, como acontecia? Uma primeira inquirição visaria, assim, perceber as invariantes que poderiam, com maior sucesso, despoletar essa transformação da percepção do mundo em pintura sem o auxílio de qualquer suporte que, de modo mais ou menos concreto, pudesse propiciar essa magia arrebatadora.

Repare-se, não se trata, por exemplo, de saber como é que, no filme de Jean Renoir *The River*⁴, nos perturba a passagem do carteiro pela festa do pó colorido do Holi indiano e, pelo contrário, nos deixa cépticos um certo evento popular que apropria a ideia, como há dias na praia de Carcavelos⁵. No filme, a vida é olhada como paisagem no tempo não subjugada a um enredo limitado, permitindo um fluxo de ciclos em múltiplos níveis, sem um fecho, no final, então apresentado sob o índice da alegria da renovação primaveril depois de uma morte trágica. No referido festival da praia, a criação da uma situação coletiva sob o slogan publicitário “para promover a saúde e a felicidade” instaura-se como simples ocupação lúdica de multidões enfastiadas ou carentes de diversão, conveniente no prospecto turísticos de qualquer autarquia apoiada por marcas ou modas.

Em ambas as situações, existe um corpo material da obra: por um lado, o pó colorido (o pigmento e a cor, que remetem logo para o mundo da pintura) e o gesto da ação (ao vivo, ou diferido em *selfies* na praia); por outro, o seu valor como fragmento ou cena integrada na narrativa fílmica.

A questão seria saber como, sem pós coloridos ou qualquer outra coisa exterior à própria mente e ao próprio olhar, se poderia concretizar a hipótese que coloquei para se experienciar pintura, ou arte, desse modo que antes propus, ou seja, essa transformação do visível em obra, com as necessárias funções de confirmação, repetição, rememoração e sublimação que, já no século passado, a psicanálise estudou.

O problema remetia de novo para equações a várias incógnitas:

Primeiro, que transformação essa, isto é, qual a sua natureza profunda? Possibilidade operativa mediante uma cultura, deformação, vício? Como percebê-la, aprofundá-la e

descodificá-la: no âmbito da teoria da percepção, da fenomenologia do olhar, da psicanálise, das patologias da identidade? Ou seria duma ordem mais oculta: magia, mistério, milagre? Por outro lado ainda, como vivê-la de preferência de modo satisfatório (o que coloca também a necessidade de se definir o que é ou não satisfatório).

Se fazer pintura sem pintura implica um conceito desta que não a define mas a assume numa visão integradora pictórica, porque existe em potência no próprio olhar, como lidar com a sua imprevisibilidade, quando o desejo dela ou a sua necessidade nos fazem procurá-la? Porque, quando a falta dessa transformação se fazia sentir, nada me garantia poder viver a sua experiência se não tivesse algo que a mediasse. Ou, mesmo quando isso acontecia, era algo que se volatilizava. Se quisesse voltar atrás e revivê-la, se precisasse de pensar melhor ou mais lentamente sobre ela, ou até, eventualmente, mostrá-la, transmiti-la, oferecer a sua vivência, teria que recorrer a um dispositivo qualquer de tradução, e lá voltávamos ao mesmo, à necessidade de algo material: ou seja, havia sempre uma falta material, algo absolutamente imprescindível para produzir o imaterial em falta.

Ou ainda, uma **falta dupla**.

A pintura seria essa falta dupla e, ao mesmo tempo, dupla tentativa de resposta.

A partir daqui, confesso, a razão começou a lidar mal com tantas perguntas e ficou um bocado perdida pelos meandros da difícil gestão da dicotomia materialidade/imaterialidade da pintura, que se mantém em *stand-by*.

Mas a ideia de falta fixou-se.

Há uma falta dupla, é certo. Será possível traduzi-la “por miúdos” antes de avançar depois?

O que é que falta, ao certo, tratando-se de pintura?

Concentrei-me a partir de então num exercício de observação, tomando-me a mim mesma como cobaia a analisar. O exercício não é, talvez, inteiramente rigoroso — e ainda bem que este não é o terreno das ciências exatas. Porque, evidentemente, este exercício de sondagem implica três posições em simultâneo:

Há um hipotético “cientista”, digamos assim, que observa para tentar tirar conclusões.

Há, nessa mesma pessoa, alguém que vê arte/pintura um tanto obsessivamente.

E há a artista que faz obra/pintura.

Relegado o cientista, por respeito à ciência, para o papel de observador metódico, ele mesmo seria exemplo da necessidade de se limitar a indagação a uma coisa de cada vez. Começemos por “aquele que vê” pintura.

2

Alguém que vê pintura

Que falta a essa pessoa ou, vendo a questão de outro ângulo, o que encontra em certas obras que lhe fazem falta?

Escolhi um pequeno número de casos (obras pictóricas de artistas) que podem servir para testar diferentes necessidades, utilidades ou possíveis supressões de faltas:

Ólafur Eliasson (1967, Copenhaga, Dinamarca)⁶ é principalmente conhecido por obras feitas de ar, luz, água, etc., sob preocupações ambientais cuja utilidade é inquestionável. Inclui em muitas obras, como *Green River*, uma performatividade que inclui o corpo, requerendo uma componente de registo, de fixação da ação e das suas qualidades e consequências efémeras. No plano das ideias, as questões que a obra coloca, a par da mudança espetacular da cor do pó no ar (vermelho) quando cai e se dissolve na água (verde), fizeram com que fosse realizada em várias cidades, desde 2008.

William Lamson (1977, Brooklin, NY) apresenta assim uma das suas obras, um filme que mostra uma engenhoca móvel que capta e transforma a luz do sol, produzindo um rasto queimado no chão:

A Line Describing the Sun features a new two-channel video and sculpture created in the Mojave Desert earlier this year. Begun at the Center for Land Use Interpretation's artist-in-residence program in Wendover, Utah, Lamson finished the project in a dry lakebed west of Barstow, California. The video and sculpture are both a record of two day-long performances in which the artist follows the sun with a large Fresnel lens mounted on a rolling apparatus. The lens focuses the sun into a 1,600-degree point of light that melts the dry mud, transforming it into a black glassy substance. Over the course of a day, as the sun moves across the sky, a hemispherical arc is imprinted into the lakebed floor⁷.

O processo é ardiloso para, através de uma transformação física, metaforizar o possível destino do planeta, ideia inquestionavelmente urgente. Mas pode duvidar-se que o resultado compense largamente em termos expressivos, problema idêntico ao facto de ser mais tocante o vestido de luzes pintado ingenuamente por Encarnação Batista do que o seu congénere realizado com tecnologia sofisticada por Atsuko Tanaka, para não falar do *remake* de ambos por Lady Gaga. Nem sempre a tecnologia mais rebuscada tem mais impacto na sensação e nos desfechos emocionais.

Julie Brook⁸ (1961, Rinteln/Alemanha) vive e trabalha de modo bastante despojado de bens e confortos convencionais, entre 1991 e 94, na costa ocidental desabitada do Jura (Escócia), a ilha para onde se retirou George Orwell para escrever *1984*. É, então, vista como a estranha artista última habitante das cavernas da zona⁹, aí realizando pinturas e desenhos, mas também ações no terreno, podendo inscrever-se a sua obra na tradição da *land art* escocesa pautada por nomes como Richard Long e Andy Goldsworthy. Hoje, é de Skye que, ciclicamente, Julie se afasta durante longas semanas para lugares longínquos, como o deserto da Líbia ou o interior da Namíbia. Em zonas isoladas como essa,

a centenas de quilómetros da localidade mais próxima e tendo frequentemente como única companhia um guia local, elege o seu lugar de trabalho, realizando construções com a matéria existente (terra, pedras, pigmentos naturais), fotografando e filmando o processo. Quanto termina, deixa a sua obra naturalmente exposta à passagem do tempo, das intempéries ou dos animais.

O que procura? O que falta? Uma ligação com o lugar e a sua essência através duma componente performativa com algo de celta, um encontro com uma transcendência de si mesma, enquanto mulher, para algo imanente, remoto e longínquo, que contam como forma de se centrar no mundo. Afirmo ela que “There’s an indescribable feeling I get in the landscape” (...) “I just want to paint it, to get it down as fast as I can. But I don’t paint what I see — I’m trying to paint what the landscape makes me feel.”¹⁰

Testemunhos para espectadores distantes, os filmes que realiza afectam-nos pela sensorialidade que une a paisagem e a terra ao nosso próprio corpo, mas também pela capacidade de desvio do nosso lugar para outras realidades bem diversas das nossas. Por outro lado, nas obras realizadas em África, esse estranhamento coloca também a hipótese de, numa reflexão pós-colonial, o sentido desta ação sobre um território culturalmente distinto poder constituir-se como questão crítica.

Annie Kevans (1972, Cannes, França)¹¹ retrata crianças com ar inocente e perplexo de modo aparentemente convencional, em pinturas sobre papéis de pequeno formato. Contudo, essa aparente leveza cai por terra quando lemos os títulos que indicam os nomes dos retratados: Adolf Hitler, Francisco Franco, Benito Mussolini, Idi Amin, Pol Pot, etc.

De facto, não são sempre reais imagens da infância dos ditadores — umas vezes sim, noutras ela inventa dados a que não acedeu. Se Susana Sousa Dias¹² conseguiu imagens da Pide para o seu filme “48”, já Rithny Panh procurou em vão nos arquivos dos Khmers Vermelhos uma certa fotografia tirada entre 1975 e 1979 (que poderia estar, por exemplo, entre as de Nhem Ein) e, assim, o seu filme de animação “A imagem que falta” vem operar uma substituição parcial, suprimir uma ausência.

A memória, o trauma e a necessidade de reelaboração permanente não se bastam com

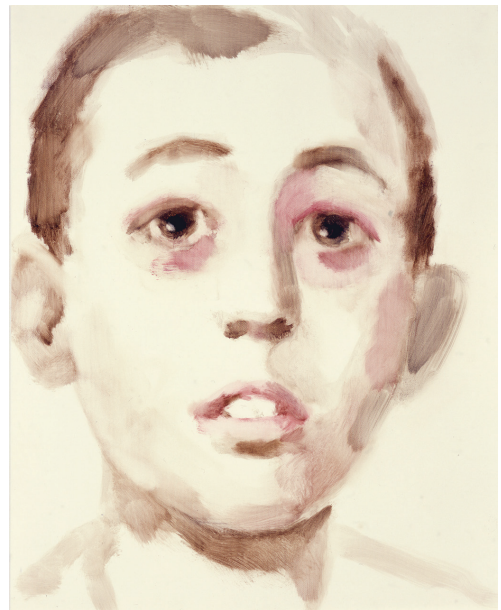


Figura 45 Annie Kevans. *Francisco Franco, Spain*, 2004
Óleo s/papel, 51 x 41 cm. Cortesia da artista

arquivos, mesmo que crescentes; requerem algo que está para além da reconstituição e rigor que estes permitem, algo que reside, frequentemente, no seu lado mais incompleto. No caso de Kevans, a disjunção criada entre a imagem infantil, com que temos fácil empatia, e a carga negativa da sua identificação, acaba por colocar-nos em posição de suspeita acrescida perante as imagens, atentos às subtilidades destas, às suas fissuras e ao que está por descobrir. Com a informação contida no título, a pintura desencadeia uma espécie de tempo alucinado, ao sermos levados a fazer coincidir na imagem pictórica e na intensa afinidade da sua pele a vertigem da suposta representação do passado e a prospecção de um futuro que ele deve conter, como um arco dobrado em si mesmo.

Marius Barcea (1979, Cluj, Roménia)¹³ é um artista que viveu aos 10 anos a queda do regime comunista perante a libertação romena. Baseia as suas pinturas em fontes de um arquivo pessoal que incluem polaroides, fotos de família, notícias de jornais, etc.

As suas paisagens urbanas e suburbanas, com arquiteturas modernistas e pequenas figuras, revelam sólida e variada técnica pictórica e qualidade cromática, com contrastes subtis entre zonas de saturação surda e acentuações contidas. Ou seja, pinta “bem”.

A imagem da cidade, a representação da figura e da ação legível, os ícones e pastiches identificáveis que atravessam tanto a cultura romena como a americana (californiana) conjugam-se para criar um clima de suspensão surreal, um misto de retrato entre a memória, a imagem do capitalismo emergente e a necessidade de uma espécie de adivinhação do futuro que, de modo nostálgico e lírico, enfatiza o binómio liberdade-opressão e contém forte potencial alegórico.

Phillip Allen (1967, Londres)¹⁴ mostra, nas suas pinturas, formas padronizadas com cores planas e qualidades gráficas que remetem para motivos decorativos ou arquiteturas modernistas, bem como *graffitis* e *tags*. Frequentemente, irrompem da superfície relevos e situações matéricas, podendo ultrapassar os limites do suporte sem caber neste, ampliando-o. Não sendo totalmente abstractas, as imagens que produz detêm a capacidade de sedução do que é, ao mesmo tempo, conhecido e estranho, espacialmente ambíguo e, desse modo, de um poder evocativo que fica insatisfeito, de novo operando algo incompleto ou por fazer ainda.

Let's play word association: Lovejoyvian. (...) Of the mullet-sporting, forename-lacking fictional antiques dealer, Lovejoy, who first graced BBC television's schedules in the 1980s? Of HP Lovecraft, perhaps, whose stories ensure that anyone attempting psychological horror-laced sci-fi set in peculiar, animist realms will be branded Lovecraftian? Now let's play image association, using Allen's painting *Lovejoyvian (Extended Version)* (2008). We are back in Allenland, naturally, where singular scale-less entities habitually loom up against gristly backgrounds equating to sky. Today's freak event is a sucking vortex that splits the very air into discrete radials and disconnected segments, as if the atmosphere and its contents had been sliced up and unthinkably reassembled; the airspace is dense with coloured

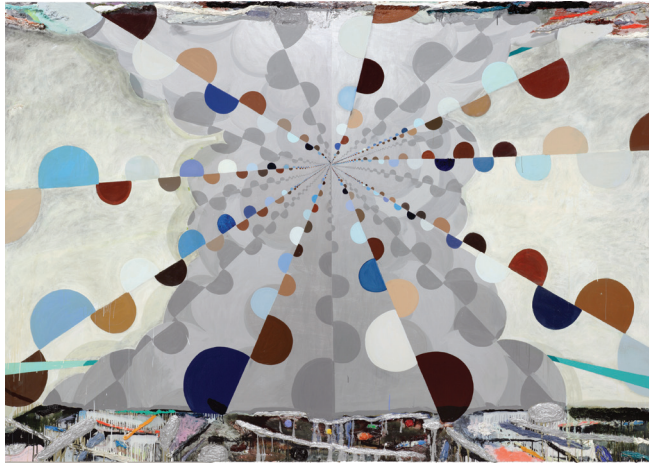


Figura 46 Phillip Allen. *Lovejoyvian (Extended version)*, 2008
Óleo s/ painel de madeira, 210 x 304cm. Cortesia do artista e da Galeria The Approach, Londres

circles severed into hemispheres, receding into the whirl's eye. What's interesting (not least because Allen says he doesn't read Lovecraft, being more of a Stanislaw Lem man) is that even without the title, this storm of dissolving decorative abstraction brings weird animism, antiquation and a comic dash of the aesthetically unfashionable directly to mind¹⁵.

Talvez Allen procure de facto esse desafio para um jogo de associação de palavras ou de imagens. Ora, perante este e os outros casos apresentados, sejam obras pictóricas no sentido estrito ou “expandido”, pode perguntar-se de novo: porque fazem falta, que necessidade motiva estas pinturas?

Para Bernardo Pinto de Almeida, essa falta talvez passe por uma necessidade ao nível da produção do imaginário.

Para Ferreira Gullar, a necessidade da arte vive da consubstanciação da hipótese de dar uma dimensão extraordinária ao ser humano, uma medida da sua complexidade. Ele afirma ainda que “a pintura nunca acabará porque ela não é simplesmente uma forma de representação, ela é uma experiência espiritual, criativa, da criação e da fantasia humana”¹⁶.

Por outro lado, as pinturas que faltam, também são precisamente as que dão vontade de ver mais e mais, e continuar a ver; são as que fazem deter-nos no ritmo dos dias e pensar, mesmo que isso implique abrandar, voltar atrás, repetir, ver de novo, ler de novo, outra vez mais. Daniel Birnbaum refere-se aliás à utilidade da *nachträglichkeit*, “chegada tardia”, atraso ou renascimento, a que também o termo *nachleben* se aproxima¹⁷, ao implicar a possibilidade de apropriação e renascimento através dos tempos pela sequencialidade das imagens sob diferentes modos e qualidades associativas.

Parecem faltar, ainda, pinturas que propõem narrativas (sem guiões fechados, talvez) e que nos possam fazer aceder a metáforas sobre o nosso mundo.

E parecem faltar as que oferecem algo para descobrir no mistério da sua génese, forma e corporalidade. Senão, porque nos prenderíamos com estas?

Porém, ao contrário dessas, faltam-nos também as que são simples e imediatas, sem autoritarismos para além do que cada um de nós, como espectador, deseja e escolhe manter como tempo armadilhado da sua percepção; as que, rapidamente e sem complicações, nos dizem: Sou isto.

3

Artista que faz pintura

A verdade é que os pintores, normalmente mais do que as outras pessoas, procuram ver pintura porque se alimentam também dela e, por vezes, nem sequer importa qual: contemporânea, moderna, antiga, formalista, matérica, *naif*, *kitsch*, *pompier*, boa, má, etc...). A falta da pintura para os pintores é outra razão pela qual a fazem, e é possível que isso se deva uma falta primordial, como a que leva Norbert Bisky¹⁸ a perguntar: “What’s wrong with me?”

No meu caso, até há pouco tempo vivi, durante meses, com um mal estar composto por estratos identificáveis — o da consciência de uma **falta** tão profunda como um dever adiado. Não produzia nada concreto para além das tarefas académicas, não desenhava nem pintava há quase dois anos, embora consumisse bastante tempo em conjecturas conceptuais e estudos de diversos tipos, projetos para depois. Passava diariamente junto da sala que, em casa, substituí, desde a última pintura, o espaçoso atelier que entreguei à senhoria quando os cortes financeiros no país o impuseram. Mas, um dia, a luz intensa refletia-se de modo apelativo no chão branco desse espaço substituto e, apesar de outras tarefas urgentes, sem saber bem porquê, entrei, sentei-me à mesa. Surpreendentemente, continuei ali e, desta vez estava para ficar.

Depois de abrir pastas com papéis, rever anotações de invernos e primaveras anteriores, passei em revista dezenas de imagens no portátil. Mas a verdade é que não precisava de nada daquilo. Havia trabalho prévio de sobra, hipóteses sucessivas estão escritas e meditadas, imagens colecionadas, opções definidas como essenciais. Nesse longo processo, arrastado por uma zanga interior profunda e dolorosa, estavam (pelo menos por então) pesquisadas e percebidas **necessidades** conceptuais, de representação, de construção do discurso ou outras que, numa fase anterior à realização propriamente dita, ajudariam a uma aproximação e possível encontro de algo a que, numa frase curta, posso resumir, hoje, como: “a pintura que (me) falta”.

Há muito tempo que estava pronta.

É assim que, a hora pouco conveniente face a obrigações de rotina, e à revelia da decisão

que daria prioridade ao uso de papel na primeira fase da realização plástica, dou por mim a cortar um rolo de tela segundo um formato para o qual nem tenho grade. Com ela esticada no chão exíguo do estúdio atual, movo-me com dificuldade em redor e escolho cores.

No início, são cores que me fazem falta (por uma possível necessidade interior como Kandinsky detectou e Richter veio mais tarde remeter para o inconsciente¹⁹), talvez para nelas procurar algo essencial que foge à palavras, talvez para continuar ou anular os efeitos sensitivos do inverno chuvoso, sabe-se lá se para compensar a cor a mais ou a menos dos dias. Misturo tintas com água e gel acrílico para que adquiram transparência de aguarela e, com trinchas largas e panos, mancho a tela informalmente. É um processo ainda às cegas, uma abstração atenta ao acaso que potencia a narrativa posterior, pela observação/contemplação/projeção que favorece a enunciação gradual de formas a trabalhar, ideias a pesquisar, questões a esclarecer em função do já antes inventariado, coletado e previamente concebido, em parte.

Vão surgindo diferentes possibilidades operativas, tal como quadros de referências quanto a objetos, figuras e ícones, imagens diversas, filmes, corpo das tintas ou pó no chão, etc. Enquanto isto decorre e tento perceber o que faço e porquê, numa simultaneidade de percepções (umas essenciais, outras laterais), discorro sobre essa espécie de insatisfação e razões da falta que me faz regressar àquele local e àquela “mania” da pintura, irrompendo **constatações**:

O lugar da pintura é um espaço de liberdade (um dos últimos redutos da autonomia criativa) e um tempo de esquecimento do mundo, de encontro ou evocação do longínquo, em que se volta a encontrar a realidade, já sob outra forma, aproximando o longe e o perto.

É, também, um lugar onde se vive pacificamente com os fantasmas, começando por ignorá-los, num processo de silenciamento e introspecção que possibilita depois conviver normalmente com eles.

Permite pensar de um modo que nada mais permite, promovendo a recuperação de uma integridade da matéria, do sujeito e da forma, em síntese e em detalhe simultaneamente, em profundidade e em superfície, presa aos factos e livre deles.

Serve também para isolar uma imagem do mundo ao fazer dela um quadro, o que (me) permite pensar melhor numa coisa de cada vez, o que é o mesmo que dizer deixar que cada coisa respire os seus sentidos mais fundos ou vastos, conhecidos ou inesperados.

Serve para criar a imagem que falta, e a imagem que não falta mas que, um dia, será útil, para criar o que não existe, ou o que não precisa de funcionar.

E suspende ou dilata o tempo, rompe o autoritarismo do tempo²⁰ — o que é condição possível para refletir, debelando a armadilha da sedutora contemplação após a paralisia inicial. Esse lugar da pintura é, também, corpo; é carne, pele, vísceras, fisicalidade, matéria — e como tal tocável, háptico, e fiável, não desaparece, fica lá. Por isso e voltamos a ele (ele, lugar mental; ela, pintura) sem que fuja, mesmo que se possa transformar.

Ao mesmo tempo, ainda, porque essa corporalidade se esfuma quando a pintura fala,

numa espécie de magia ou viagem transcendente que nos transporta para um acontecimento ou vários: quando fulguram sentidos, revelações, porventura prosaicas, de um tempo que não é claramente definível como passado, presente, ou futuro, oferecendo constatações em aberto, que continuam, cíclica e interminavelmente, centrais

perante esse apelo do desconhecido, logo que, em frente das três árvores que olha e que não é capaz de relacionar com a impressão e a recordação que sente prestes a despertar, acede à estranheza que nunca poderá recuperar, que está contido ali, nele, em redor de si, mas que ele não acolhe senão através de um movimento infinito de ignorância. Aqui, a comunicação fica inacabada, permanece aberta, decepcionante e angustiante para ele, mas talvez ela seja mais enganadora do que qualquer uma outra e mais próxima da exigência de toda a comunicação.”²¹

Talvez aí resida a razão mais profunda dessa vertigem do fazer, da vontade viciante (e por vezes estupidificante) de voltar ao processo.

Contudo, a partir das constatações da criação pictórica perante a oscilante relação com o mundo, a razão distancia-se e produz **questões críticas** talvez incómodas:

Porque é que se insiste tanto na arte como algo que força limites?

Por exemplo, a noção essencial de cinema como imagem dinâmica parece contrariar-se na tendência de muito cinema mais artístico procurar uma certa imobilidade. Do mesmo modo, na fotografia e na pintura, fixas por natureza, tem surgido a procura do movimento. Pode supor-se isso revelar a tensão entre o que, no âmbito mais específico das características essenciais de cada médium (que lhes delimitam uma possível ontologia e categorização) é considerado como limite, estabelecendo a tentação da sua ultrapassagem e subversão. Por hábito transgressor que ficou do modernismo como sintoma de originalidade, experimentalismo e liberdade artística, ou por verdadeira necessidade expressiva para além de convenções, parece vingar como emergente a afirmação progressiva do que se situa fora ou para além do campo de cada linguagem²².

A prevalência atual da ideia de pintura expandida — ou pintura fora da pintura, ou o pintar sem pintar — não deve ser também pensada sob esta linha crítica? A pintura hoje tem que ser expandida? E tem que expandir-se “para fora”?

Porque é que o que se entende por limites se centra numa dicotomia pintura/não-pintura especialmente informada pela **forma** pictórica e pela tipologia mais tradicional (plano, cor, mão, tinta, objeto único, autoria, etc.), o que significa que forçar limites deve implicar algo da ordem do “para lá do plano”, sem cor ou monocromático, sem manualidade, isto é, intocável, e preferencialmente com potencial de multiplicação, não autoral ou anónimo?

Porque não regressar a conceitos que, já na teoria clássica, a centram na *idea*? Porque se evitam as questões da representação e da narrativa? Porque se penaliza a contemplação, quando afinal permite a interiorização e descoberta por projeção do imaginário, podendo cruzar-se com diversas dimensões do sensível comunitário?

Por estas perguntas a que as respostas se evadem, a pintura que (me) falta neste momento é uma pintura expandida no interior do *medium*, como uma esponja que tudo absorve. Vem definindo-se ao arrepio dos guiões da arte contemporânea, parecendo centrada em algo que não é só o que, numa birra possível contra o sistema, me apetece, mas algo de que sinto necessidade e que acredito como necessário, mesmo que isso se venha a revelar como uma pintura inconveniente.

Por isso insisto no que (me) falta em pintura a partir dum tempo de sossego, de suspensão do exterior e de introspecção:

E faltam, por outras palavras ainda:

- beleza (palavra resvaladiça), sedução (perigosa) e contemplação (não passiva, mas que se projete em ação);
- narrativa (consciente e inconsciente), em especial se descomprometida da lógica linear, potencialmente reveladora do mais profundo;
- representação (complexa, além do visível, das formas, da subjetividade e dos outros que surgem à revelia de mim mesma);
- qualidade poética — conceito central (e, por este mesmo conceito, tal como um poema, já dizia Pessoa, certamente inútil, beleza porque inútil).

Entre tantas ideias a desenvolver, outra questão crítica pode formar-se, e não é nova, a propósito do que é, em arte, “ser útil”, “fazer falta”. Já Deleuze, em 1986, coloca a questão do acto criativo como transversal à filosofia, às ciências e às artes, sendo estas distintas entre si não por se destinarem a inventar conceitos, tarefa dos filósofos, mas por se enquadrarem em “blocos” com caracterizações mais ou menos específicas. Para ele, embora cineastas funcionem no quadro da “movimento/duração-tempo”, pintores no da “linha-cor” e músicos ainda num terceiro e assim sucessivamente, a questão que em todos os autores se revela essencial é a da necessidade. E afirma: “Um criador não é um ser que trabalha por prazer. Um criador não faz senão aquilo que tem necessidade de fazer”.²³

Contudo, o que define a necessidade? Como são hierarquizadas as necessidades, que critérios para estabelecer prioridades? Se há umas coisas em arte mais úteis do que outras, o que define essa utilidade?

Para Pomar,

As grandes pinturas que sonhamos são de *amanhã*, só um *amanhã* bem diferente dos dias de hoje as tornará possíveis na escala desejada — um *amanhã* para a realização do qual devem incidir todas as nossas tarefas actuais. E o problema que hoje se põe ao artista deve cifrar-se, sim, em achar, no *presente*, quais as suas tarefas específicas — como, a seu modo, poderá *desde já* participar na marcha dos homens do seu tempo.²⁴

Essa pintura que é necessária e aí vem pode decorrer do facto de, nos anos 90 do século XX, a pintura ter, como disciplina, explorado principalmente os seus limites e a sua

transgressão na horizontalidade do *medium*, do ser e do não ser pintura, afirmando-se principalmente por ser algo que se coloca “**como** pintura”, isto é, algo substituto em estilhaços e deslocação para fora do *medium* (Armstrong, Lisbon e Melville²⁵). Enfatizou-se isso, mais do que um aprofundamento que, agora, pode implicar uma visão mais descontraída e menos atenta ao próprio trauma ontológico da crise da pintura, aberta e mais centrada no que diz, e menos no “como” diz ou não diz.

Será essa a próxima pintura, a que falta agora? Uma pintura menos ansiosa, apenas sendo o que “é”, independentemente do “como”, sob qualquer modo pictórico (quadro ou não quadro, apresentação ou representação, abstrato ou figurativo, processual ou imediato, cínico ou ingênuo, etc.) sem censuras ou hierarquias de preferência a não ser as pessoais, livremente a falar no que tiver que falar...

Quanto ao assunto, podemos afirmar que é do foro da arte, do seu terreno definidor e das funções que, historicamente, lhe têm sido atribuídas, o interesse numa relação com o mundo que passe pela não prevalência da relação causa-efeito, pelo ambíguo e polissêmico, pelo imprevisto, pelo erro e pela falha, valorizando o inconsciente, os filtros irracionais tanto como os racionais, intuitivos também, capazes de, antes de saber, antes de conhecer, detectar algo que ainda não é claro, que anda escondido nas evidências do mundo ou que, hipoteticamente, está para vir.

De resto, já atrás Blanchot ajudou a explicar que a arte, e a pintura nela incluída, faz o mundo, porque o mundo é resultante da nossa relação com ele. Essa relação é, obviamente, um processo interminável e, perversamente, inclui na sua verdade, ilusão e ficção a criação artística. Mesmo que a pintura fosse, como Sartre questionou um dia sobre o romance, algo sem futuro²⁶, não manteria o seu papel na procura incessante daquele reduto do ser que Blanchot descreve como “*tache aveugle que le regard ignore, ilot d’absence au sein de la vision, voilà le but de la recherche et le lieu, l’enjeu de l’intrigue*”²⁷?

A pintura, apesar de não poder ser equiparada à linguagem, uma vez que não é detentora de códigos mais ou menos fechados, possui como ela uma vocação material que parece imprescindível, por um lado constituindo um recurso de concretização física (um fisicalidade evolutiva ou *in progress*) que permite a separação do pensamento dele mesmo e, por outro lado, uma confirmação deste. Esse jogo sem fim, realizado através de meios pictóricos, complexos, permite pensar uma ambiguidade que é liberdade e questionamento, entre separação e confirmação, ou entre identificação e distanciamento; é um jogo que nos deixa, de alguma forma, avançar enquanto seres pensantes. E ao avançarmos, estamos mais vivos.

Um dia, disse eu que o mundo é um quadro. Para isso, bastava olhá-lo como tal. Essa transformação em quadro, ou em pintura, podia suceder sem qualquer meio intermédio, sem necessitar de suportes, objetos, sem sequer necessitar da imagem ou das imagens, porque essa capacidade de transformação residia na própria capacidade de ver.

Mas ver o mundo como quadro ou como pintura significava, naturalmente, a possibilidade de uma pintura em grande parte utópica, não apenas pela sua imaterialidade total mas,

acima de tudo, por ser individual, por confinar-se à própria visão individual, egocêntrica. O problema seguinte consistia em partir dessa pintura com realidade imaterial, efêmera e mutante, tão pessoal, e fazê-la transmissível e convivial, comum. Porque mal essa pintura, que transcendia qualquer matéria ou corpo, aspirava a ser partilhada, requeria um sistema de expressão e comunicação, que podia ir do gesto, da voz e da palavra até aos meios mais ou menos habituais: riscos, manchas, superfícies, objetos, etc.

Aí se instalava de novo o abismo, nesse necessário mergulho para a elaboração complexa do simulacro ou do fetiche, lugar onde se confundem todas as realidades: a do mundo, a da pintura que se vislumbra a partir dele, e a da concretude das matérias e dos processos de lhe dar forma e corpo, bem como das negociações inseridas no sistema de comunicação e expressão, tudo isso engendrando novos “quadros” possíveis.

Para concluir, de novo como pintora e com o atrevimento (e humildade) que caracterizam o uso da primeira pessoa do singular, arrisco afirmar:

O quadro que falta é, assim, aquele que ainda não existe, no (meu) museu ou arquivo pessoal, aquele que ainda está por descobrir. É a pintura que quero fazer, porque preciso disso para pensar, em liberdade e através dum tom singular onde irrompa, de vários modos diferentes, uma quase sempre involuntária pluralidade de vozes. O quadro que (me) falta é o que, para além do mundo em si (que existe fora de mim), o que me faz ver melhor o mundo (e o interioriza).

A pintura que falta é a próxima pintura a ver e fazer. Independentemente do ponto de vista externo ou interno, ou do grau de envolvimento, será sempre um elo mais ou menos expressivo para uma cadeia interminável que me liga, enquanto ser humano, que nos liga, enquanto seres humanos, uns aos outros e ao mundo em que vivemos, no presente, no passado e, quiçá, no futuro.

Talvez, depois disso, pergunte e afirme, como Picabia:

“Pourquoi écrivez-vous? (...)”

Je ne le sais vraiment pas et j'espère ne jamais le savoir”²⁸.

1 LLANSOL, Maria Gabriela — *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio D'Água, 2003, p. 11.

2 SABINO, Isabel — *A Pintura depois da Pintura*. Lisboa: FBAUL, 2000.

3 “A pintura diria eu que é uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza”: HOLANDA, Francisco de —

Da Pintura antiga. Em “Capítulo 2º. Que coisa é pintura”. Introd. Notas e Comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 20. Veja-se também “Capítulo 15º. Da Ideia: Que coisa é na pintura”, p. 43.

4 Filme de 1951, baseado na novela de Rumer Godden. Relata memórias da Índia por uma jovem

- adolescente que vive a sua primeira paixão. É o primeiro em Tecnicolor feito na Índia, e sinaliza subtilmente diversas mudanças sociais e políticas em curso.
- 5 *The Color Run Portugal*.
 - 6 Elíasson, artista de origem islandesa que vive e trabalha em Berlim, onde criou um laboratório para pesquisa especial, representou a Dinamarca na Bienal de Veneza de 2003.
 - 7 *A line describing the sun — William Lamson reworks Anthony Mccall*. <http://theendofbeing.com/2010/09/15/a-line-describing-the-sun-new-work-by-william-lamson-recalls-anthony-mccall/> (2014-04-14)
 - 8 Brook nasce numa base alemã da RAF, quando o pai, piloto inglês, lá permanece. Quer ser veterinária e estuda Física, Química e Biologia, mas depois disso, já em Inglaterra, inscreve-se na Ruskin School of Art de Oxford (1980-83). Depois do Jura, a artista vive na ilha de Mingulay, Outer Hebrides (1996-2008) e, desde então, na ilha de Skye, associando o trabalho em estúdio à família com 4 filhos.
 - 9 Peter Edwards — *Cave Dwellers of Jura's Wild West Coast (Part 2)*. <http://writesofway.com/2013/01/17/cave-dwellers-of-juras-wild-west-coast-part-2/> (2014-05-21).
 - 10 Julie Brook em *Arts: Where the wild things are*, entrevista a Fiammetta Rocco no jornal *The Independent*, a 6 de março de 1994. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/arts-where-the-wild-things-are-julie-brook-is-a-landscape-artist-with-a-difference--she-lives-under-an-arch-of-rock-on-the-coast-of-distant-jura-fiammetta-rocco-feature-writer-of-the-year-visited-the-island-to-find-out-what-made-her-take-such-an-elemental-journey-1427316.html> (2014-05-21)
 - 11 Kevans vive e trabalha em Londres depois de estudos na Central St Martins School of Art & Design e na City University.
 - 12 Ver nota 20.
 - 13 Barcea é, como Adrian Ghenie, um dos artistas principais da escola de Cluj, com MA na University of Art and Design de Cluj-Napoca (2005). Trabalha na Cluj's Fabrica De Pensule (antiga fábrica de pincéis), um espaço multidisciplinar com ateliers e galerias.
 - 14 Allen nasce, estuda, vive e trabalha em Londres.
 - 15 HERBERT, Martin — *Mind's Eye*. Frieze, nº 123, Maio 2009. http://www.frieze.com/issue/article/minds_eye/ (2014-05-09)
 - 16 No documentário *Ferreira Gullar — A necessidade da arte*, de 2010, dirigido por Zélito Viana, Vera Paula, Aruanna Carvalho e Cláudio Duarte. <http://www.youtube.com/watch?v=yRLDFOjxRWc#t=216> (2014-05-07)
 - 17 BIRNAUM, Daniel — *Chegadas tardias* [2001]. In SARDO, Delfim (Ed.) — *Pintura Redux. Desenvolvimentos na última década*. Lisboa: Jornal Público e Fundação de Serralves, 2006, p. 142-147. Para maior informação sobre o conceito *nachleben*: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/nachleben.htm> (2014-05-22)
 - 18 Artista nascido em 1970, em Leipzig. Formação na Universität der Künste Berlin, Salzburg Summer Academy, Erasmus em Madrid na Complutense, vive um ano em Espanha e é professor visitante em Geneve. A pergunta referida é título da sua exposição de 2007 na Leo Koenig Inc., New York.
 - 19 RICHTER, Gerard — *The daily practice of painting*. London: Thames & Hudson, 1995, p. 229.
 - 20 Susana Sousa Dias refere como central no seu trabalho fílmico a necessidade de desaceleração da imagem, para que isso possibilite ao espectador vivenciá-la de modo produtivo. Partindo de imagens fixas (fotografias de arquivo), a realizadora introduz uma lógica visual da ordem da linguagem cinematográfica, simulando subtis movimentos de *zoom* e de *travelling*, oscilações quase imperceptíveis que mantêm o espectador preso no olhar, numa percepção armadilhada, seduzida na contemplação (*gaze*). Essa tendência para uma espécie de imobilidade é, também, preconizada na prática por diversos realizadores que, nos seus filmes, cruzam dispositivos diversos que maleabilizam ou mesmo suspendem o fluxo do tempo, umas vezes entre a estetização da imagem sob dispositivo para-pictórico mais ou menos contemplativo, outras vezes sob exigências de estratégias narrativas.

- 21 BLANCHOT, Maurice — *Le livre a venir*. Paris: Éditions Gallimard, 1959, p. 28.
- 22 Assim, os meios de significação mais livres dos constrangimentos específicos têm eco em redes de legitimação exteriores às próprias disciplinas ou transversais. Aí, entre alguma insegurança nos saberes concretos, o receio do epíteto de academismo ou simplesmente marcando novos terrenos de afirmação, acabam por ser veiculadas ideologias que, estética e politicamente, adquirem enorme eficácia institucional, mas que rapidamente banalizam e contrariam até os princípios iniciais de abertura e inovação.
- 23 DELLEUZE, Gilles — “Qu’est-ce que l’acte de création?”. Conferência nos “Mardis de la Fondation”, 17 de março de 1987, La Fémis (École Nationale Supérieure des Métiers de L’Image et du son), Paris. <http://www.youtube.com/watch?v=7DskjRer95s> (2014-04-01)
- 24 POMAR, Júlio Pomar — *O Pintor e o Presente*, 1947. Em Seara Nova, Lisboa, nº 1015, 11 de Janeiro, pp. 19-20. Reeditado em “Notas Sobre Uma Arte Útil. Parte Escrita I. 1942-1960”. Lisboa: Atelier Museu Júlio Pomar/Sistema Solar, CRL (Documenta), 2014, p. 110.
- 25 ARMSTRONG, Philip; LISBON, Laura; MELVILLE, Stephen — *As Painting. Division and Displacement*. Cambridge, London: Wexner Center for the Arts, The MIT Press, 2001.
- 26 Blanchot, obra citada, p. 149.
- 27 Idem, p. 220.
- 28 PICABIA, Francis — *Écrits **. Paris: Pierre Belfont, 1975, p. 189.